

Jean-Claude Zancarini

“ *El mal de la loa* chez Ruzante. Compassion ou métier ? ” in *La Table et ses dessous, Cahiers de la Renaissance italienne*, 4, Adelin Charles Fiorato et Anna Fontes [éds.], Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

***El mal de la loa* chez Ruzante. Compassion ou métier ?**

Lorsque le personnage Ruzante entre sur scène dans la *Pastoral*, premier texte de l’auteur-acteur Ruzante, c’est en mangeant qu’il démontre son existence scénique :

“A vuò pur tuor fora el pan, / ch’a’ verò / s’a’ magnerò. / Pota de san Ragno, / mo a’ magno. An, a’ me ho insuniò.”¹ Cette déclaration d’existence par la bouffe, ce “je mange donc je suis”, s’inscrit d’emblée comme un élément du répertoire de Ruzante l’acteur — on retrouvera ce jeu de scène, à plusieurs reprises, dans les textes qui nous sont parvenus — et comme un élément caractéristique du personnage du paysan Ruzante. Mario Baratto², le premier, avait attiré l’attention sur une autre déclaration de Ruzante dans cette même *Pastoral* : “ho el mal de la loa”, j’ai le mal de la louve, c’est-à-dire une faim insatiable, une envie de manger sans cesse. On sait que c’est également à l’aune de la nourriture que se mesurait l’écart entre la tradition aulique des pasteurs et le personnage du paysan, à l’occasion d’un quiproquo langagier entre le pasteur Arpino et Ruzante : le premier invoque Pan et s’exclame “o sacro Pan, pietà d’i servi toi !” le second comprend “Ti me vuò dar del pan ? Mo su, anagùn.”³

La nourriture (sa présence, son absence, le plaisir ou le tourment qu’elle procure) apparaît comme un des thèmes importants du théâtre de Ruzante : et ce, dès la première apparition sur scène, comme personnage comique central, du paysan Ruzante interprété par Angelo Beolco, fils naturel de messer Giovanni Francesco “dottore in arti e medicina”, homme de confiance d’Alvise Cornaro, pour lequel il joue à la fois le rôle de régisseur et celui d’amuseur, d’organisateur des moments festifs et commémoratifs.

¹ *Pastoral*, Proemio alla villana, 30-35. (« Je vais quand même sortir mon pain/comme ça je verrai/ si je peux manger./ Ah, con de saint Ragno, /V’là que je mange. Alors, c’est que j’ai rêvé. ») J’utilise l’édition de Ludovico Zorzi, Ruzante, *Teatro*, Turin, Einaudi, 1967.

² “L’esordio di Ruzante”, in *Tre saggi sul teatro*, Ruzante, Aretino, Goldoni, Venezia, Neri Pozza, 1964, mais la première édition date de 1956 in *Revue des études italiennes*

³ *Pastoral*, scène XI, v. 40-41 (« O Pan sacré, pitié pour tes serviteurs ! » « Tu veux me donner du pain ? Alors, allons-y ! »).

Notre investigation part d'un questionnement, qui découle d'une relecture critique (et « auto-critique⁴ »). Ludovico Zorzi a vu Angelo Beolco s'identifier progressivement avec le personnage paysan qu'il représente sur scène⁵ ; Mario Baratto parle, pour sa part, de la « piena adesione al mondo contadino » de Ruzante⁶. Même Giorgio Padoan⁷ — qui pourtant, pour sa part, ne croit pas à la thèse de Ruzante porte-parole des masses paysannes⁸ — défend l'idée d'un moment où la tragédie des temps amène Ruzante à passer de « quegli elementi di simpatia e generica comprensione per il contadino » à l'expression sur la scène, sans édulcoration ni volonté d'utilisation comique, de la misère et de la faim paysanne (cette « tragédie » — il utilise le terme — naît d'une « situation exceptionnelle » : les disettes répétées de la fin des années 1520, qui vont de pair avec les dernières opérations militaires de la guerre qui voient s'opposer les troupes impériales et celles de la ligue de Cognac⁹). La question à laquelle ces

⁴ Comme beaucoup de lecteurs de Ruzante, j'ai cru entendre dans ses comédies l'écho d'une parole paysanne et populaire : on trouvera des échos de cet écho espéré dans ma thèse sur Andrea Calmo, auteur-acteur vénitien (Paris 3, 1987). Je n'étais ni le seul, ni le premier, loin s'en faut. Que l'on pense aux mises en scène des années 1960, aux analyses de Mario Baratto, à l'édition du *Teatro* de Ruzante par Ludovico Zorzi, œuvre magistrale où la passion de l'éditeur marque parfois de son empreinte le sens même du texte (par la savante modification des didascalies ou l'usage des notes explicatives érudites). Il n'y avait rien d'indigne dans cette volonté d'entendre cette parole populaire le plus souvent occultée — et cette volonté me paraît aujourd'hui encore légitime et nécessaire. Je crois simplement, après relecture de ces textes, que Ruzante n'est pas ce porte-parole, ce cas unique de dramaturge du XVI^e siècle qui se serait intéressé aux paysans au point de mettre en scène leurs difficultés et leurs aspirations.

⁵ Ludovico Zorzi, *Introduzione*, in Ruzante, *Teatro*, op. cit., p. XIX : « si identifica progressivamente con il suo protagonista, esplorandone la complessa umanità esistenziale ». Plus généralement, cette analyse repose sur une conception du reflet de réel dans l'écrit littéraire : « il teatro popolaresco del Rinascimento, fondato sul rispecchiamento veritiero della realtà umana e sociale dei suoi protagonisti... », *ibid.*, p. XXV. Zorzi estime que Ruzante « ha dato voce » aux aspirations des paysans (*ibid.*, p. XIX) et que le grand mérite de l'auteur-acteur padouan consiste à avoir su « additare nel ceto contadino il gruppo iniziale dell'attuale proletariato, dal quale sarebbe uscito il germe delle future lotte di classe », *ibid.*, p. XXIX

⁶ Mario Baratto, *Op. cit.*, p. 39.

⁷ Giorgio Padoan, « Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo » in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padoue, Antenore, 1978 et *La Commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.

⁸ Ainsi il déclare, en polémique plus ou moins ouverte avec Baratto et Zorzi : « Partecipazione reale dell'autore al mondo contadino ve n'è punta o poca », *ibid.*, p. 128.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

pages tentent de répondre peut donc se formuler ainsi : peut-on parler, à propos de la présence du thème de la faim dans ses comédies, d'adhésion de Ruzante au monde paysan, d'identification avec ce monde, fût-ce à l'occasion d'une situation exceptionnelle ?

Remarquons en premier lieu – avant de le suivre systématiquement dans les œuvres de Beolco – que ce thème du “mal de la loa” s'inscrit, dès son apparition, dans un répertoire. Le jeu de scène “mo a' magno” qui ouvre la *Pastoral* réapparaît dans la *Betia* (“A' magno pur con bon saore”¹⁰, acte V, 1249) et dans le *Parlamento* (« Se mi mo no foesse mi ? e che a' foesse stò amazò in campo ? e che a' foesse el me spirito ? La sarae ben bela. No, cancaro ! Spiriti no magna¹¹. » Scène I, 6.). Le rapport du personnage paysan avec la nourriture est d'ailleurs à l'origine d'un autre jeu de scène du répertoire comique de l'acteur Ruzante : celui du suicide par auto-cannibalisme que l'on trouve dans la *Moscheta* (“A' me vuò magnare. [...] Orsù sta' con Dio, ch'a' scomenzo. A' no me porè miga magnar tuto. Mo a' me magnarè tanto, ch'a' creperè¹².” Acte III, 49-50). et dans le *Dialogo facetissimo* (“Mo int'agno muò a' me amazerè senza [*i.e.* la storta]. E si serà an miegio, ché a me magnerè da mia posta, e cossì a' morirè pur passù, a despeto de la calestia¹³.” Scène VI, 80). Par ailleurs, on trouve une lignée purement langagière de l'expression “mal de la loa” utilisée comme juron ou interjection dès la *Pastoral* (« O mile mal de la loa / a sun stè un gran menciun ! » Scène 12, 1-2), puis dans la *Moscheta* (« mo me vegna inanzo el mal de la loa ! » Acte III, 36) et dans le *Bilora* (« Miedio, sangue del mal de la loa ! da che cancaro sivu ? » Scène XI, 84).

A la suivre dans les œuvres de Ruzante, la thématique de la faim se déroule suivant deux grands axes : l'un qui fait référence plus nettement au plaisir (il serait plus juste, nous le verrons, de dire “aux plaisirs”) de manger, l'autre qui inscrit la faim dans un contexte historique de disette, due aux mauvaises récoltes et à la guerre – les allusions à la “calestia” sont fréquentes ainsi que l'expression de la crainte de mourir de faim. Ce sont donc ces deux axes que nous étudierons tour à tour.

¹⁰ « Et pourtant je mange avec goût ».

¹¹ « Et si je n'étais pas moi ? si j'avais été tué quand j'étais à l'armée ? et que je sois mon esprit ? Elle serait bien bonne, celle-là. Non, chancre ! Les esprits ne mangent pas. »

¹² « Je vais me manger. [...] Allons, que Dieu te garde, je commence. Je ne pourrai pas me manger en entier. Bon, je vais me manger tellement que je crèverai. »

¹³ « Bon, de toute façon je vais me tuer sans [mon épée]. Et ça sera encore mieux, je vais me manger moi-même, comme ça je mourrai repu, à la barbe de la disette ! »

“El re d’i piaseri”

Le “mal de la loa” s’inscrit nettement dans la première lignée, celle de l’utilisation comique du thème de la faim, et ce d’emblée. Le Ruzante de la *Pastoral* ne ressent pas le “mal de la louve” parce qu’il a faim mais parce qu’il est un personnage pour qui seuls comptent les plaisirs du corps, l’assouvissement des fonctions corporelles. D’ailleurs, question nourriture il n’est pas à plaindre : “el no gh’è boaro / che magne pì de mi” déclare-t-il au médecin bergamasque Mastro Francesco, lequel, à simplement le voir, n’hésite pas sur la réponse à faire : “No, a’ ‘l cred bé mi, / seza ch’a’ tu ‘l zuri¹⁴” (Scène XIX, 31-34). Quant au plaisir qu’il éprouve à manger, une de ses déclarations antérieures ne laisse aucun doute à ce propos : “A’ no me verè mé stanco / de magnarne, / fin ch’a’ poesse tocarme / con el deo¹⁵.” (Scène XVIII, 78-81). Il laisse entendre qu’il n’est pas le seul à s’adonner au plaisir de “s’en fourrer jusque là”, puisque son père est du même acabit (Scène XIX, 83-108) et que son ami Freo — qui n’apparaît pas sur scène — fait aussi son devoir (“El fa el dovere”) quand il est à table ! (Scène XVIII, 82-93). Que l’on soit face à un personnage corporel — ce qui est traditionnel dans la satire du vilain — la proximité du plaisir de manger avec celui qu’il y a à effectuer les besoins corporels l’indiquerait à elle seule : “magnar”, “cagar” vont de pair, il faut que l’un suive l’autre pour que le plaisir de s’empiffrer soit sans cesse renouvelé : “co’ a’ l’abia magnò / da lì a un puoco a’ ‘l cagherò / e sì a’ arò fato niente¹⁶.” (Scène XII, 11-14). Et si l’on voulait voir là l’expression de la crainte de manquer, il suffirait de lire les conclusions qu’en tire Ruzante : “A’ non me vuò zà desperare : a’ m’impirè la panza / nanzo ch’a’ vaga a la Granza/ e negun no ‘l saverà, / e po, co’ a’ sea a ca’, / a’ mangerò ancora¹⁷.” (*Ibid.*, 23-28).

A partir de la *Betia*, apparaît un autre plaisir qui va se joindre indissolublement, et jusqu’au bout du parcours scénique de notre auteur, au plaisir de manger : le plaisir sexuel. L’appétit et la faim prennent là un double sens qu’ils ne perdront pas : quand Betia exprime sa volonté de trouver “un om scaltriò”, elle précise qu’il doit être capable de “contentar i [so] apetiti” (Acte III, 90-96) et il n’y a

¹⁴ « Y a pas de bouvier qui mange plus que moi » « Ah ça non, je le crois sans que tu le jures. »

¹⁵ « Vous ne me verrez jamais fatigué d’en manger, jusqu’à ce que je puisse le toucher avec le doigt. »

¹⁶ « Quand j’aurai mangé, d’ici peu j’irai chier et ça sera comme si je n’avais rien fait. »

¹⁷ « Je ne vais pas m’en faire : je vais me remplir la panse avant d’aller à la Granza et personne n’en saura rien, et puis, quand je serai chez moi, je mangerai encore. »

pas de doute sur le double sens que sa mère explicite d'ailleurs sans fausse pudeur lorsqu'elle lui déclare qu'elle a parfaitement compris ce qu'elle veut : "Te vuò dir che t'è / fame a la busa.¹⁸" (Acte III, 759-760). Le plaisir de manger va de pair avec le plaisir sexuel car si on mange c'est pour être en forme et si on est en forme on peut faire l'amour : c'est ce que rappelle, au terme du parcours, le Ruzante de l'*Anconitana*. Ni lui, ni son patron n'auront mangé en vain, « pour rien » ("el vegio no arà magnò indarno... Gnian mi a' n'arè magnò indarno... né bevù indarno...): l'absorption de toute cette nourriture "che fa bona forza" va leur permettre de se donner du plaisir avec le "bel[e] putat[e]" qui les attendent¹⁹ (Acte V, scène IV, 25-26). Le Pavan est le lieu où ces deux plaisirs sont liés ; l'étymologie que donne Ruzante de sa région dans la *Prima oratione* ("Tanto vol dire Pavan com dire : Va al pan.") lui permet de la présenter comme un paradis terrestre "e tanto pì belo e migliore, com che la sù no se magna e chialò si"; et les femmes – "le bele femene" dont il fait une description enthousiaste et détaillée "de soto in su" dans la *Prima Oratione* – sont précisément belles "perché le n'è passù de saoriti, ma de cosse naturale"²⁰ La cause paraît entendue : dans les comédies de Ruzante, "con l'afeto, el magnar de bon è el re d'i piaseri"²¹ Que la mise en évidence de ce plaisir soit à l'origine d'un répertoire, que ce soit un élément du comique, Ruzante lui-même le fait dire à l'un de ses personnages de la *Vaccaria* : "[...] mi a' cherzo che le berte e le noele che se fa al mondo a questo e a quello, fosse ordenè dal cielo, per miegio che pan. [...] Mo a fin perché 'l pan ten solamen vivi e no laga morir da fame ; e le berte slonga la vita, perché le berte da piasere, da legrizia, sanità, e la sanità vita longa, e per ela vivòm pì assè ch'a' no vivòn per el pan²²". On ne saurait mieux dire que la comédie – "le berte", "le noele" que l'on représente sur scène – sont l'aspect déterminant, qu'il s'agit, sur scène, non de parler du vrai pain, celui qui empêche

18 « Tu veux dire que c'est ton trou qui a faim. »

19 « Le vieux n'aura pas mangé pour rien... moi non plus j'aurai pas mangé pour rien... ni bu pour rien... »

20 « Elles ne sont pas nourries avec des plats mitonnés, mais avec des choses naturelles », *Fiorina*, prologue, 9.

21 « Avec la tendresse, bien manger c'est le roi des plaisirs » *Piovana*, Acte V, scène 10, 132.

22 « Moi, je crois que les blagues et les histoires que l'on fait, à l'un et à l'autre, dans ce monde-ci, c'est le ciel qui les a inventées, pour qu'elles soient mieux que le pain. Parce qu'au fond, le pain nous maintient juste en vie et ne nous laisse pas mourir de faim ; les blagues rallongent la vie, parce que les blagues donnent le plaisir, l'allégresse, la santé, et la santé fait la vie longue, et grâce à elle nous vivons bien plus que nous ne vivons grâce au pain. »

de mourir de faim, mais de donner plaisir et allégresse au spectateur. Idée qui réapparaît dans le dernier texte qu’ait écrit Ruzante – du moins dans l’état actuel de nos connaissances – la lettre à l’Alvarotto, où un personnage du cercle d’Alvise Cornaro, Barba Polo, se charge de faire l’éloge de Dame Allégresse, “Madona Legraçion”, grâce à laquelle dit-il “agno cossa sarà vita, el pan vita, el vin vita, e tuto el magnare vita. [...] e in colusion te no te sentirè atorno se no çielo e vite²³”.

“Negun morì da fame mé”

Et pourtant, la vraie faim, celle qui peut faire mourir, n’est-elle pas aussi sur scène, les disettes, les malheurs de la guerre ne sont-ils pas présents ? N’y-a-t-il au moins un moment où ce n’est plus du “mal de la loa” comique qu’il s’agit et où la faim du paysan est “la fame vera, la mancanza di cibo, il reale e concreto bisogno di pane” ²⁴? un moment où “no se sente nomé de guera, de deroina, de mortalità e de fame”²⁵ ? Il nous faut donc rendre compte du moment des *Dialoghi* (*Dialogo facetissimo, Parlamento, Bilora*).

Avant d’aborder ces textes, il importe d’insister sur un point : les allusions à des disettes bien réelles et aux malheurs de la guerre ne sont pas réservés aux textes que nous venons d’énumérer, dans lesquels une partie de la critique voit émerger le sens du tragique. On en trouve tout autant dans les textes ouvertement comiques, que ce comique provienne de la rencontre caricaturale de deux traditions littéraires et dramaturgiques (*La Pastoral*), de la volonté délibérée de faire una “comedia sporca” (*La Betia*), ou de présenter une “comieria filatuoria” qui montre “che an in le vile el se cata amore” (*La Piovana*). Nous analyserons le cas de la *Betia*, dont on nous accordera que la tonalité d’ensemble ne laisse aucune place au tragique. Or, il s’agit à coup sûr de la comédie où les références aux malheurs des temps sont les plus fréquentes et, même, les plus précises ; mais elles deviennent, sur scène, des occasions – voire des éléments – du jeu comique. Ainsi, la façon dont Dona Menega apostrophe sa fille et entend lui reprocher le choix d’un mauvais mari : “[...] int’ogne muò / te sganghirè da fame. Ché a’ sè che l’ano da la fame / sto to mario andasea a Pava / per tuor una scuola de fava / in

²³ « Toute chose sera vie, le pain vie, le vin vie, tout ce qui se mange vie, et en fin de compte autour de toi tu n’auras plus que du ciel et des vies

²⁴ Padoan, *Momenti*...p. 132

²⁵ « On n’entend parler que de guerre, de ruine, de mort et de faim », *Seconda Oratione*.

Vescoò o a Santo Urban / e mezo un pan²⁶.” (Acte IV, 493-499). Cette allusion on ne peut plus précise à une disette (de 1522, semble-t-il) et à la mise en place d’une sorte de soupe populaire pour les indigents à Padoue est le début d’une grande scène d’émotion entre la mère et la fille qui se termine par leur évanouissement que Taçio commente, de façon peu émue – “le me farà sconchigare / da riso chialò” –, tout en annonçant son intention de les faire revenir à elles... en leur urinant au visage (“Se Diè m’ai’, che el m’è in pè / de pissarghe into ‘l viso²⁷.”). (*Ibid.* 651-656). Quant à la guerre et aux malheurs qui en découlent, ils servent à plusieurs reprises, de matériau linguistique et référentiel pour des métaphores “sporche” : ainsi, quand Taçio évoque les ébats amoureux – « par devant, par derrière, » comme dit la chanson – auxquels Betia ne va pas tarder à se livrer avec son mari : « e con gran memoria / entrerà gi Uongari in Figaruolo [...] El passerà po el Po / e anderà ive de drio, da i Tomasati²⁸... » (Acte IV, 699-724) ; quand Dona Menega fait l’éloge du comportement de sa fille auprès des soldats au cours de “ste guere” : “ela sola servì / a mezo el campo de Spagnuoli e Toeschi.” Et la fille renchérit, devant l’étonnement de son mari : “Mi sola, / per certo, marìo, / e in fe’ de Dio, / a’ n’iera straca gnian.” Au cas où le spectateur – ou le lecteur – ferait mine de ne pas comprendre, le bon Taçio se charge de commenter : “Oh, te vegne el mal drian / e ‘l fuoco a la busa !²⁹” (Acte V, 293-304, mais tout le passage est du même tonneau !). Une autre allusion historique, centrale dans l’histoire vénitienne de cette époque, est traitée de façon comique : il s’agit de la résistance armée des paysans de Terre ferme contre les troupes de la ligue de Cambrai, après la défaite d’Agnadello. Il y a deux allusions aux sentiments “marcheschi” des paysans du Pavan et, dans les deux cas, Ruzante en fait l’occasion d’une satire anti-vénitienne : une première fois dans le discours de *mariazo* prononcé par Taçio au début de l’acte

²⁶ « De toute façon, tu crèveras de faim. Parce que je sais bien que l’année de la famine, ton mari, là, il allait à Padoue, à l’Evêché ou à Santo Urban, pour avoir une écuelle de fèves, ou la moitié d’un pain... »

²⁷ « Je vais me conchier, à force de rire. » « Dieu me garde, j’ai bien envie de leur pisser au visage. »

²⁸ L’*equivocatio* obscène porte sur Figaruolo (Ficarolo est un village qui existe vraiment sur la rive du Pô) qui évoque, par sa sonorité, la *fica*, le sexe féminin ; quant à Tomasati – il renvoie au sens du vénitien *tomao* (ou : *tomaeto*) = derrière.

²⁹ « A elle toute seule, elle a servi la moitié de l’armée des Espagnols et des Allemands » ; « A moi toute seule, oui, mon cher mari, et, que Dieu m’en soit témoin, je n’étais même pas fatiguée » ; « Oh puisses tu avoir le mal d’arrière et le feu au trou ! » (*el mal drian* = la dysenterie).

V (“Marco, Marco ! a’ crierè / tanto che a’ creparè”)³⁰ et de façon tout aussi évidente, mais avec en prime un jeu équivoque sur les mots, dans le “Lamento de la Tamia” qui fait l’éloge funèbre de son mari : “E per inchindamò / ti gieri gran marchesco, / ché, com ti vîvi un toesco / te ghe volzivi le spale³¹”, où le vers final fait évidemment penser à une attitude de fuite face à l’ennemi mais aussi, si on veut bien prendre en compte leur récurrence dans la comédie, aux pratiques sodomitiques. Bref, la présence de la guerre et de la faim sert souvent d’ingrédient purement comique dans les textes de Ruzante.

Cette constatation, il est possible également, croyons-nous, de la faire sur les textes des *Dialoghi* (l’analyse de la *Seconda Oratione* relevant d’une autre logique de lecture — non directement théâtrale³²). Le *Dialogo facetissimo* est à l’évidence une sorte d’« Impromptu de Fosson », un texte fabriqué, non de bric et de broc, mais de morceaux de textes du répertoire, rapidement cousus les uns aux autres, où ne manquent pas les éléments spectaculaires auxquels Ruzante et ses *socîi* excellaient

³⁰ « Marco, Marco » : je le crierai tellement que j’en crèverai. » Ce point a été mis en évidence par Padoan, *Momenti...*, p. 124-125, n. 106.

³¹ « Et en plus, tu étais un vrai partisan de San Marco et chaque fois que tu voyais un Allemand, tu lui tournais le dos. », acte V, v. 609-612.

³² La *Seconda Oratione* fut lue — et jouée — par Angelo Beolco devant le cardinal Francesco Cornaro, à l’été 1528 (sur les circonstances, voir Zorzi, p. 1568-1569 et Padoan, *Commedia...*, p. 99). Il s’agit d’un spectacle non reproductible, et non d’une comédie que l’on pourrait rejouer en d’autres circonstances. Ruzante est, en l’occurrence, un porte-parole : il présente au cardinal, sous forme de divertissement, un programme d’action dont certains points sont directement l’expression des idées du cercle Cornaro. Ainsi la question de l’usure “honnête” : Ruzante demande au cardinal de faire en sorte que “chi aesse, poesse dare a l’usura per un priesso onesto, e no miga a pì valere, e che el dare a l’usura no foesse pecò, mo mierito, per agiare i poeriti”. On reconnaît là les thèses qui seront défendues, une dizaine d’années plus tard par Sperone Speroni, dans la première rédaction (1538) de son *Dialogo della Usura*, où la déesse Usura s’adresse précisément à Ruzante. De la même façon, les remarques sur la “roba” — “a’ cherzo ch’a’ sapiè che la è el primo sangue e el primo limento snaturale” sont à mettre en rapport direct avec les déclarations faites à ce propos par Alvise Cornaro dans sa lettre à Speroni du 2 avril 1542 : “Ho riacquistato la roba senza la quale nacqui, sebbene i miei furono ricchissimi [...] ; ed ho, facendo la roba, fatti ricchi molti miei fattori, e molti miei servitori...” (voir Zorzi, p. 1578). Cette dernière remarque permet de mieux comprendre une réplique du *Parlamento* que l’on présente parfois comme l’expression d’une polémique sociale : “Morbo a la roba e a chi la fè mé”, s’écrie en effet Ruzante devant le refus de la Gnuia de revenir auprès de lui car il est “poereto”. Ce cri, prononcé devant un cercle de spectateurs qui estiment que “la roba” “è el primo sangue” par un acteur qui, à en croire Speroni Speroni (*Op. cit.*) désire “farsi ricco”, perd, nous semble-t-il, toute charge subversive pour devenir une sorte de *private joke*, de clin d’œil entre gens qui partagent les mêmes valeurs.

(la chanson chantée en duo par Beolco et Alvarotto ; le bal final). On y trouve des moments scénique présents dans d'autres pièces : l'escrime dans le vide ("A' farae cossì, du cai punsi e un stramazon, e po cossì, un roverso a sgamba-càvera³³"), le combat sur scène qui se termine par le même commentaire du vaincu ("çento contra uno, an"), les remarques scatologiques qui tendent à désamorcer la violence précédemment exhibée ("È questo sangue, o ela merda ? La me porae an esser muzà, ché la me strenzea³⁴."). On y trouve également des thèmes qui sont propres aux idées du cercle Cornaro : l'évocation du Paradis des bons compagnons ("vivete pur allegri") qui annonce le ton de la lettre à l'Alvarotto et l'éloge de la "vita sobria", chère à Cornaro comme en font foi ses *Discorsi intorno alla vita sobria* et sa lettre à Sperone Speroni du 2 avril 1542³⁵. La référence – présente dans la première scène du *Dialogo* – à la terrible disette qui frappe les populations paysannes est elle-même complètement liée au jeu scénique ; elle sert à introduire – parfois en les "inversant" – les gags et les thèmes scéniques et langagiers habituels sur la nourriture et le personnage purement corporel du paysan. C'est le cas pour le rapport de la nourriture avec les fonctions corporelles et le sexe : la solution proposée par Menego pour échapper à la faim consiste à "astropa[rse] la busa de soto", ce qui, on en conviendra, n'est pas une réplique à classer dans la rubrique du tragique, d'autant que la réponse de Duofo ("la no è busa, quela, da tegnire arpassà ; inanzo el bisogna tegnirla ben averta³⁶") ne pouvait manquer d'être interprétée, par des spectateurs habitués au comique de Ruzante, comme une allusion à la sodomie, fréquente dans les textes comme nous l'avons déjà remarqué ; le rapport sexe-nourriture est lui aussi évoqué dans les termes habituels – on mange pour faire l'amour (« l'omo che magna puoco no pò... intendiù con a

³³ « Je ferai comme ça, deux coups de pointe et un grand coup de plat et puis comme ça, un coup de revers, et hop, par terre. » Le sens précis de la réplique n'est pas complètement évident. Le *stramazon* est sans doute un grand coup qui fait *stramazze*, tomber à terre ; le *roverso* peut désigner un coup de revers ou bien le fait de renverser *l'adversaire a sgamba-càvera* [a *sgamba-capra*], c'est-à-dire à l'aide d'un croc-en-jambe.

³⁴ « C'est du sang, ou c'est de la merde ? Je me suis peut-être laissé aller, tellement ça me serrait les boyaux. »

³⁵ Publiés in *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, Arnaldo Di Benedetto [ed.], Torino, UTET, 1974, p. 355-408.

³⁶ « Se boucher le trou du dessous » ; « ce n'est pas un trou qu'il faut boucher, celui-là ; il vaut mieux qu'il soit bien ouvert. »

dighe, compare ?³⁷ »), on assimile les deux faims, celle de sexe et celle de pain, ici par l'image des "bouches" de la femme ("la so boca vò magnare de dì e de note") – et cette évocation tend également à dédramatiser l'allusion à la situation de famine. Ne manque pas à cette liste des jeux scéniques inspirés par le thème de la nourriture le *lazzo* du suicide par auto-ingestion ("me magnerè da mia posta"), dont nous avons déjà parlé et qui est précisément introduit – c'est-à-dire rendu scéniquement possible – par la disette ("int'ogni muò morirè da fame") : l'évocation de la faim réelle est l'occasion d'un monologue comique. Si l'on avait encore des doutes, l'indice textuel de la présence dans le texte d'un proverbe déjà présent dans la *Betia* ("No saù el proverbio, che negun no ghe morì mé ?³⁸") indiquerait que la tonalité est celle de toujours, que l'on reste dans le répertoire comique où l'effet de réel de l'allusion à une situation historique vraie – et *historiquement* dramatique – est intégré dans un mécanisme scénique qui a pour fonction de faire rire les "boni compagni" du cercle Cornaro³⁹.

Dans le *Parlamento*, nous retrouvons certains des ingrédients comiques auxquels nous sommes désormais habitués : le *lazzo* "je mange donc je suis" nous est servi d'emblée par Ruzante de retour de l'armée : "E se mi mo no foesse mi ? e che a' foesse stò amazò in campo ? e che a' foesse el me spirito ? La sarae ben bela. No, cancaro ! spiriti no magna. A' son mi, e sì a' son vivo...⁴⁰" ; on a droit également à la proximité "magnar" - "cagar", là aussi d'emblée. Il y a une nouveauté cependant dans l'utilisation du thème de la nourriture, et elle est de taille, car elle fournit la dimension comique principale de ce texte ; Ruzante, pour la première fois de sa carrière dramaturgique, a mangé du fer ! Il le déclare tout de go à son compère Menato : "Compare, se fossè stò là on' son stato mi, assè imparò

³⁷ « L'homme qui ne mange pas beaucoup ne peut... Vous comprenez ce que je veux dire, compère ? »

³⁸ « Vous ne connaissez pas le proverbe : personne n'en est jamais mort ? », *Betia*, III, v. 757-758. Ce proverbe est également présent dans le *Dialogo facetissimo*, scène I, 8 (« Aiu paura de morire da fame ? No saù el proverbio, che negun no ghe morì mé ? E an quel'altro, che dise che l'ano fa con quello che l'ha ? »

³⁹ Ludovico Zorzi écrit, dans ses « Note al *Dialogo facetissimo* » que le titre, donné par les éditeurs du XVI^e siècle, correspond bien mal « al contenuto del testo, che di *facetissimo e ridicolissimo* ha in verità ben poco ». On aura compris que nous ne partageons pas ce point de vue.

⁴⁰ « Et si je n'étais pas moi ? et que j'aie été tué à l'armée ? et que je sois mon esprit ? Elle serait bonne, celle-là. Non, chancre ! Les esprits ne mangent pas. je suis bien moi, et je suis bien vivant. »

anca vu a magnar fero e gaban.⁴¹ Et pourtant, comme le souligne ledit compère, il n'a rien du "magna-caenaçi braoso" ! Tout cet échange est à interpréter à partir de l'horizon d'attente anti-vénitien des spectateurs ; la satire du vilain est ici l'occasion de la satire anti-vénitienne. Naturellement , Ruzante a, au sens strict, mangé grâce à ses armes, en les échangeant contre un repas à l'auberge, et il est porteur d'un message qui ne fait guère honneur aux troupes de la Sérénissime : "l'ha gran cuore chi se mete a muzare⁴²" et il l'applique d'ailleurs non seulement aux pauvres soldats de son genre mais au capitaine des gens d'armes vénitiens "el signor Bartolamio", Bartolomeo d'Alviano, en des termes tellement injurieux – "Mo el signor Bortolamio, che giera sì braoso a Vicenza, se tràsselo mo in l'aqua, per muzare? E sì vèva che gi altri se anegava. E corse a Pava a imbusarse, an ?⁴³" – que les éditeurs du texte remplacèrent d'Alviano par Anthénor⁴⁴ ! D'ailleurs, cette thématique anti-vénitienne est annoncée par l'utilisation, dans ce contexte bien peu héroïque, du cri de ralliement des *marcheschi* : "Oh, Marco, Marco ! A' son pur chì, e a la segura. Cancaro, a' son vegnù presto.⁴⁵" Et nous avons déjà vu, dans la *Betia*, une utilisation comique et anti-vénitienne de ce même cri de ralliement et du qualificatif de *marchesco* : c'est, dans le *Parlamento* aussi, une des clés du comique scénique. La faim et le comportement devant la guerre sont aussi en jeu dans la scène qui met face à face la Gnua et Ruzante. La Gnua emploie des termes qui, à les couper du contexte, pourraient émouvoir un cœur de pierre : "No setu che agno dì se magna ? se me bastasse un pasto a l'ano, te porissi dire. Mo el bisogna che a' magne ogni dì, e perzò bisognerae che te me 'l poissi mostrare anche adesso, ch'adesso he de bisogno. [...] Mo vuotu ch'a' viva de agiere ? e che a' staghe a to speranza ? e che muora a l'ospeale ? [...] E mi he pur gran paura de morir da fame..."⁴⁶. Mais à s'émouvoir, on risquerait d'oublier des données que les

⁴¹ « Compère, si vous aviez été là où j'ai été, vous auriez appris vous aussi à manger fer et manteau. »

⁴² « Il en a du cœur, celui qui fout le camp. »

⁴³ « Eh bien, le Seigneur Bartolomeo, qui faisait tant le fier à Vicenza, est-ce qu'il ne s'est pas jeté à l'eau pour foutre son camp ? Et pourtant, il voyait que les autres se noyaient. Et il a couru à Padova pour se planquer, hein ? »

⁴⁴ Dans l'édition Stefano di Alessi, Venise, 1551.

⁴⁵ « Marco, Marco... Me voilà enfin là, en sûreté. Chancre, j'ai fait vite pour venir ! »

⁴⁶ « Tu ne sais pas que tous les jours on mange ? Si ça me suffisait, un repas par an, tu pourrais dire ce que tu veux. Mais il faut que je mange tous les jours, et il faudrait que tu puisses me le montrer maintenant aussi, parce que c'est maintenant que j'en ai besoin [...]

spectateurs de Ruzante n'auraient cure d'oublier. D'abord le sens "double" de la faim chez les personnages féminins de Ruzante qui veulent rassasier leur "faim" "de di e de note" : est-ce qu'on ne perçoit pas un double-sens dans l'injonction de Gnuia : je voudrais bien, dit-elle, que tu puisses me le montrer maintenant ? *Che te me 'l poissi mostrare...* Montrer que Ruzante l'aime bien, certes ("sètu, che me vol ben ? Chi me 'l mostra.⁴⁷"), mais aussi "ce que rigoureusement ma mère m'a défendu de nommer ici" et qui sert précisément à montrer qu'on aime bien ! Et puis sur quoi portent la discussion et les reproches de Gnuia : sur l'incapacité de son ex-mari à voler, à être un homme véritable capable de risquer sa vie — ou du moins une belle balafre pour lui ramener quelque chose. Elle ne veut pas d'un "da puoco", d'un bon à rien juste capable de faire des promesses, mais un homme, un vrai de vrai, capable de prouver par des faits — évidemment il faut envisager ces faits dans tous les domaines auxquels désormais la lecture du théâtre d'Angelo Beolco nous a habitués ! — qu'il l'aime. On est dans la comédie des *buli*, et c'est ainsi qu'il faut lire à la fois l'arrivée sans un mot du souteneur de la Gnuia, qui prouve, lui, qu'il n'est pas un "da puoco", dans les faits, en bâtonnant le malheureux Ruzante qui, précise la didascalie, "se lassa molto ben dare". « Voilà un homme qu'a pas les foies blancs »⁴⁸, pense certainement la Gnuia, en voyant son *bravo* en action ; elle-même n'est plus la petite paysanne ou la vendeuse d'herbe qu'elle a pu être mais une « fille » de comédie : voilà un homme qui saura satisfaire, dans les faits, sans avoir besoin de dire un mot, toutes ses faims et qui ne la laissera pas "mourir à l'hôpital", fin promise aux filles de mauvaise vie⁴⁹. Qu'on soit dans ce registre de l'équivoque et du double sens, la toute fin du *Parlamento* le confirme. Après s'être fait copieusement rosser, Ruzante émet une hypothèse : si je m'étais rendu compte que j'avais affaire à un seul homme, "a' ghe fasea la pì bela noela che mé fosse fata. A' l'averae ligò, elo e ela, e s' a gh'aessòn fato... intendiù ? O cancaro, la sarae stà da riso !⁵⁰" Pour que son compère comprenne bien ce qu'il s'agissait de faire "a elo e a ela", il précise qu'il ne comptait pas "[darghe] bastonè a

Tu voudrais que je vive de l'air du temps ? et que je passe mon temps à t'attendre ? et que je meure à l'hôpital ? [...] C'est que moi j'ai vraiment peur de mourir de faim... »

⁴⁷ « Tu veux savoir qui est-ce qui m'aime bien ? Celui qui me le montre. »

⁴⁸ On aura reconnu les paroles de *Nini-peau-de chien*, et, plus haut, celles du *Gorille*.

⁴⁹ Sur cette "miseranda fine"; que l'on consulte par exemple la série de gravures intitulée « La vita et miseranda fine della puttana » reproduite in A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, Verona, Bertani, 1980.

⁵⁰ « Je lui aurai joué le plus beau tour qu'on ait jamais fait. Je les aurais attachés, lui et elle, et on leur aurait fait... vous m'avez compris ? o chancre, il y aurait eu de quoi rire ! »

elo". Il va de soi qu'on se trouve une fois de plus dans l'allusion "sporca"⁵¹. On se souvient que, dans le congé de la *Betia*, il avait estimé nécessaire de rappeler que certaines dames pouvaient peut-être penser "che la [*i.e.* la comieria] fosse stò sporca". La réplique finale du Parlamento — "E si aessè po dito ch'a' no ve faze pì de le comierie"⁵² — ne serait-elle pas à comprendre avec cette clé-là de lecture : si j'avais fait ce à quoi je pense, mais que je me garde bien de dire, alors, là, pour le coup, vous auriez eu quelque raison de dire "che la fosse stò sporca" et même de me demander de ne plus en faire du tout, des comédies de cet acabit !

Reste le *Bilora*. La question de la faim et de la nourriture n'y est pas centrale, mais ce serait éluder la difficulté de ne pas tenter de rendre compte, en termes de répertoire comique et de métier, de la fin — unique, au sens strict, dans l'histoire de la comédie de la Renaissance — de ce *Dialogo*, où un personnage, le vieil Andronico, est tué par Bilora auquel il a enlevé sa femme. Avant d'en venir à cette analyse, on peut remarquer que la façon dont la faim du personnage Bilora est traitée ressemble fort à ce que nous avons constaté jusqu'à présent : c'est une fois de plus un élément du jeu comique et cette tonalité est déjà un élément sur l'ambiance générale de ce *dialogo*. Bilora déclare, dans son monologue de présentation, qu'il meurt de faim ("A' muoro da fame, e sì a' n'he pan ; e sì a' n'he gnian dinari da comprarne."⁵³), mais il serait hasardeux d'en déduire qu'on se prépare à assister à un drame de la pauvreté ; en effet, il précise d'abord ce qu'il faut entendre par l'expression "a' muoro da fame" lors de son entretien avec Dina : "A' n'he magnò d'arsera in qua, da che vegni via da ca"⁵⁴, ce qui, on en conviendra, implique une définition large de la mort par inanition et fait davantage penser au "desierio de magnare", expression que Bilora utilise d'ailleurs dès que Dina est rentrée dans la maison d'Andronico et au "mal de la loa" dans le sens que nous lui connaissons désormais (l'expression est d'ailleurs utilisée comme

⁵¹ Baratto, qui voit dans cette fin imaginée par Ruzante « una vendetta sempre rimessa al futuro » — et non un clin d'œil obscène — imagine un épilogue meurtrier : il croit que Ruzante les aurait jetés dans un canal, et présente la chose comme si elle allait de soi, voire comme si elle était dans le texte, grâce à un usage savant des guillemets : « Poi egli comincia a « ricostruire » la scena, a pigliarsi la sua fantastica rivincita : se avesse saputo « che 'l giera un solo », avrebbe legato « elo e ela », li avrebbe buttati in canale, e « la sarà stò da riso ! », *Op. cit.* p. 65.

⁵² « Après ça, vous m'auriez dit de ne plus en faire, des comédies. »

⁵³ « Je meurs de faim, et je n'ai pas de pain ; et je n'ai même pas d'argent pour en acheter. »

⁵⁴ « Je n'ai rien mangé depuis hier soir, depuis que je suis parti de la maison. »

juron par Bilora : “sangue del mal de la loa !”) ; et ce d’autant que Bilora, avec l’argent que lui a donné Dina, n’a rien de plus pressé que d’aller s’empiffrer à l’auberge du coin (“a cao de sta via”). Quand il en sort, il peut répondre affirmativement aux questions de barba Pitaro — “Ben, hetu ben magnò ? L’ha un bon vin, n’è vero ?” Et sa réponse est dans la lignée des expressions de contentement auxquelles nous sommes habitués : “A’ ve sè dire ch’a’ son pin, che se me sbaterae na falza sul magon !⁵⁵” C’est donc un homme ivre et repu qui va donner sa conclusion au *dialogo* en tuant le vieil Andronico. Il y a mort d’homme — ou plutôt de personnage —, mais y-a-t-il drame pour autant⁵⁶ ? Constatons d’abord que le vieil Andronico est loin d’être présenté “con serietà”⁵⁷ : ce personnage de vieillard, mêlant son vénitien d’expressions latines, se croyant encore capable “de balar quatro tempi del zogioso, e farlo strapassao ancora...”⁵⁸ alors même qu’il admet, en latin, que ses performances amoureuses laissent à désirer (“non respondent ultima primis”) est déjà un type comique (dont Calmo, pour ne pas parler des *comici*, fera un des protagonistes centraux de son théâtre : le vieillard décrépît qui danse, chante et fait parfois l’acrobate est promis à un bel avenir !). Or, ces éléments de rabaissement comique du personnage — s’il déclare “e’ no son nianche vecio in decrepita” c’est évidemment que sa décrépitude apparaît en toute clarté aux yeux des spectateurs — sont encore renforcés par les éléments qui ressortent du dialogue entre Bilora et Dina (Dina : “tuta note el sbòlsega, che ‘l sona na piègora marza...” ; Bilora : “El ghe spuza el fiò pì che no fa un leamaro...”⁵⁹). La mort de ce personnage comique se déroule de façon comique. D’abord dans la structure même des dernières scènes : elle est jouée à vide par Bilora (on se souvient de l’escrime à vide du *dialogo facetissimo*) et déjà le comique langagier tend à désamorcer ce que la scène, en d’autres circonstances (c’est-à-dire ailleurs qu’au théâtre, ailleurs que dans une comédie) aurait de sombre, voire d’effectivement dramatique : Bilora le voit à terre “stravacò, a muò un gran

⁵⁵ « Alors, as-tu bien mangé ? Il a du bon vin, hein ? » ; « Je peux te dire que je suis plein ; on pourrait me donner un coup de faux sur l’estomac ! »

⁵⁶ « I *Dialoghi* sfociano dunque nel dramma : e ciò dovette lasciare sconcertato il pubblico, abituato ad attendersi altro dal Beolco », “, Padoan, *La Commedia...*, p. 111.

⁵⁷ « E’ una situazione ritratta con serietà”, Padoan, *Ibid.*.

⁵⁸ « [...] de danser le *zogioso* à quatre temps, et même de faire des pas glissés... ». Le *zogioso* (le « joyeux ») était, écrit Zorzi dans ses notes, « tra le danze più diffuse a Venezia e tra le più note del tempo », p. 1384, n. 32.

⁵⁹ « Toute la nuit, il tousse, il fait le bruit d’une brebis pourrie... » (j’ignore quel bruit peut faire une « brebis pourrie »...) ; « Il pue du bec, pire qu’un tas de fumier... ».

boazon” — comme une grosse bouse de vache ; il se prépare, se cache, bondit une première fois, pour rien, en hurlant “O cancaro te magne, vecio strassinò !” Il se cache à nouveau ; Andronico sort et parle à son serviteur qui “tient compagnie à Dina” — on savait déjà, dès la scène II, par barba Pitaro, que ce serviteur “i serve tuti du”, non sans équivoque sur le sens de ce service ; Bilora bondit à nouveau, hurle à nouveau, comme s’il répétait la scène précédente de la méprise : “Ah, te magne el morbo, vecio strassinò”. Et se joue la scène du meurtre, comme si une autre scène de meurtre, celle de la *Betia*, se répétait ; en effet, ce n’est pas la première fois qu’il y a un “mort” sur scène. Dans la *Betia*, Nale est tué — ou plutôt il fait mine d’être tué, mais on y croit, sa femme le pleure jusqu’au moment où il ressuscite — et il “meurt” en poussant des cris fort semblables à ceux que pousse Andronico (Nale : “Ohimè , Dio ! ohimè, Dio ! A’ son morto, te m’he amazò” ! *Betia*, Acte V, 432 ; Andronico : “Ohimè, che son morto ! oh, traditor, fuoco, fuoco ! Ohimè, che muoro e son morto !”). La réplique finale de Bilora garde le ton d’une réplique de comédie, d’une mort de comédie : “Fuogo, fuoco ! A’ te parerè ben dal culo mi, el fuoco ! Dàme mo la mia femena. Te la divi lagar stare. Poh, moa, a’ cherzo che ‘l sea morto, mi. Mo no sbate pì né pè né gamba... Poh, l’ha tirò i lachiti, elo. Miedio, bondì ! L’ha cagò le graspe, elo... Te l’hegi dito ?⁶⁰”. Le jeu langagier continue, d’abord par la reprise ironique du cri d’alerte d’Andronico — “Fuogo, fuoco !” — et la quasi-répétition d’une des phrases de la scène de mise à mort “à vide” : “A’ te ‘l parerè ben dal culo mi el fuoco” (scène précédente : “Adesso te vuò cavare el reore dal culo !”) ; par l’utilisation de l’expression “tirar i lachiti”, de nette matrice comique, et qui avait été utilisée lors de la (fausse) mort sur scène de Nale, dans la *Betia*, par Tamia qui croit à ce moment-là que son mari est mort : “I dirà : La no vèa l’ora / che el [*i.e.* : Nale] tresse i lachiti”⁶¹ ; par l’image finale du vieux qui s’est conchié — “l’ha cagò le graspe, elo...” — ce qui rappelle la remarque de Menego qui croit être mortellement blessé “A’ son tuto sangue... È questo sangue,

⁶⁰ « Au feu, au feu ! Je vais te l’enlever du cul, moi, le feu ! Donne-moi ma femme. Il faut que tu la laisses tranquille. Eh bien, je crois bien qu’il est mort, moi. Il ne bouge plus ni pied ni patte... Eh bien, il l’a secoué, son jarret. Bon Dieu, bonjour ! Il a chié dans son froc, lui... Je te l’avais dit ? » J’utilise l’expression, passée d’usage, *secouer le jarret*, qui signifie, comme *tirar i lachiti*, agoniser (voir le *Dictionnaire des expressions et locutions* d’Alain Rey et Sophie Chantreau, Les usuels du Robert, entrée « Jarret »). Zorzi traduit *l’ha cagò le graspe* « ha cacato i raspi » (le Zingarelli donne : Raspo : 1. grappolo d’uva da cui sono stati levati gli acini.). Le dictionnaire vénitien de Boerio précise que *graspe* signifie à la fois *i grappoli senza acini* et *le bucce dell’uva, uscitone il vino*.

⁶¹ *Betia*, Acte V, 1159-1160.

o ela merda ?”⁶² . On est dans le registre de l’apparence – “a’ cherzo che ‘l sea morto, mi.” –, dans celui du parler, du dire – “Te l’hegi dito ?”. Bref, on est sur scène, et sur cette scène, comme le rappellent les frontispices des éditions du XVI^e siècle se jouent des *Dialoghi* qui sont “sententiosi, arguti e ridiculosissimi⁶³”. Même la mort d’Andronico pourrait bien avoir été “imitée” par Ruzante “onde ne ridano i gran signori”, pour le dire avec les termes de Sperone Speroni, dans la seconde rédaction (1570) de son *Dialogo della Usura*.

El maistro che l’ha conzà...

Au terme de ce parcours à la recherche du “mal de la loa”, nous pouvons répondre à la question que nous (nous) posions au début de cette étude. S’il y a bien dans les textes des éléments de réalité, des effets de réel, il n’y a pas d’exception ruzantienne : le *missus* d’Alvise Cornaro n’a pas donné voix aux masses paysannes, il les connaissait pour les côtoyer en rachetant leurs modestes propriétés afin que puisse s’agrandir le patrimoine de son “paron,”⁶⁴ mais il semble bien difficile de parler d’identification, ou d’adhésion au monde paysan, fût-ce à l’occasion d’une “situation exceptionnelle”. A creuser ce thème nous avons trouvé un répertoire, scénique et langagier, manié avec brio par un “maistro”⁶⁵, conscient des particularités du fait théâtral.

Nous avons déjà évoqué la seconde rédaction du *Dialogo della Usura* de Sperone Speroni : “Tu fai commedie di amori e nozze contadinesche, onde ne ridano i gran signori”. Cette volonté de faire rire aux dépens des paysans, est affirmée sur scène par les serviteurs de *La Vaccaria*, avec une précision de taille ; ce n’est pas tant le personnage du paysan, mais sa langue, qui fait rire : “Mo cossì a no seòm ascoltè si no perché gi ha piasere ch’a’ ghe faelàm cossì a la grossa.”⁶⁶ . Or, que disent les premiers comptes rendus de la présence sur scène de Ruzante : “uno nominato Ruzante, padoan, qual da vilan parla excelentissimamente” (Marin

⁶² *Dialogo facetissimo*, scène IV, 33.

⁶³ Zorzi commente ces termes de la même façon qu’il avait commenté le titre *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo* (voir *supra*, n. 39) : « in realtà il loro contenuto è tutt’altro che comico... », *Introduzione*, p. XLVIII.

⁶⁴ C’est ainsi – “el me paròn” - qu’il désigne Alvise Cornaro dans la *Prima Oratione*, 32.

⁶⁵ C’est ainsi qu’il se désigne dans la *Piovana*, Prologo, 6 : “el maistro che l’ha conzà [*i.e.* : sta noela], ha lagò le suò parole a i muorti, e quel che volea dire quele parole el l’ha conzà per i vivi...”.

⁶⁶ « Mais comme ça on ne nous écoute pas, sauf parce que ça les amuse de nous écouter parler comme ça, avec notre langue mal dégrossie », Vezzo in *La Vaccaria*, Acte II, scène I, 17.

Sanudo, 13 février 1520⁶⁷) et quelques jours plus tard (le 16 février) : “uno cognominato Ruzante e uno Menato feze ben da villani”⁶⁸ : parler, faire ; pour les premiers témoins, l’affaire est entendue. D’emblée, le jeune Ruzante s’est posé les questions fondamentales du théâtre comique : celle de la langue comique et celle du jeu scénique. Il a su, pour utiliser les termes de Machiavel (*Discorso intorno alla nostra lingua*), faire usage de “termini e motti” “proprii e patrii” de façon à ce que son théâtre ne soit pas “priv[o] di quei sali che ricerca una commedia..”. Plus que ça : il a su inventer une langue — “la so bona lingua”⁶⁹ — qui permet, sur scène, de trouver l’équivalent du latin parlé de Plaute, de parler aux vivants, alors que la langue de l’auteur antique ne pouvait plus parler qu’aux morts. Ce langage, il est fait pour être utilisé sur scène, en tenant compte du fait que “molte cose stanno bene nella penna, che nella scena starebben male”⁷⁰, en inventant un répertoire, un métier : c’est le sens à donner au terme de “maistro” par lequel il se définit lui-même dans le prologue de la *Piovana* : un “maître”, un artisan, à l’écoute du réel pour le transformer en théâtre.

⁶⁷ *Diarii*, XXVIII, col. 255.

⁶⁸ *Ibid.* col. 264.

⁶⁹ *Lettera qual scrive Ruzante a una so morosa*, 3.

⁷⁰ *La Vaccaria*, « Prologo detto da uno spirito folletto », 2.